

**ГЕРОЙ И ХОР
В ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА
«БОРИС ГОДУНОВ»:
РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ
В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

*...И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.*

А. С. Пушкин. «Цыганы»

...И бодро я судьбу благословил.

А. С. Пушкин. «19 октября»

Среди исследователей литературы, обращавшихся в разное время к трагедии «Борис Годунов», совершенно особое место принадлежит Л. В. Пумпянскому, который включает это произведение в свою концепцию отечественной культуры, отдавая ему главное место: «...коренной пункт русской литературы: не созданная Пушкиным трагедия» [Пумпянский, 2000, 559]. Вопрос при этом не исчерпывается областью узколитературной. Замысел трагедии имел духовный смысл для поэта и во многом был связан с тем, что Ю. М. Лотман назвал, характеризуя зрелое творчество Пушкина, «стремлением оправдать реальность» [Лотман, 2000, 300]. Целью этой жизненной задачи была возможность увидеть в коллизиях существования, говоря словами самого поэта, «величественную драму». Причем разрешить такую задачу стало возможно лишь при наличии *трагической культуры* у данного народа.

В наброске к докладу, посвященному трагической поэзии в русской литературе, Л. В. Пумпянский высказал ряд идей о природе этого жанра. Одна из них состоит в том, что трагедия возможна лишь в национальной культуре, в которой «спасительная нравственность достаточно сильна», или, иначе говоря, где «найдена нравственность» [Пумпянский, 2000, 559]. Сопоставим

эту мысль со словами, которые пушкинский Борис Годунов провозносит в своем втором монологе:

Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть [4, 226]¹.

Монолог Бориса – о крайней неустойчивости, обманчивости жизни, в которой герой не находит никакого положительного смысла. И вот названа сила, дарующая примирение с неумолимым роком, со всей этой темной стихией ненадежности и несправедливости, которая как бы просветляется и обретает смысл, если только совесть человека незапятнана. «Так ум мой посреди сомнений погибал» – прозвучало у К. Батюшкова в стихотворении 1815 г. «К другу». И далее:

Я с страхом спросил глас совести моей...
И мрак исчез, прозрели вежды;
И вера пролила спасительный елей
В лампаду чистую надежды

[Батюшков, 1974, 233].

Батюшков здесь следует универсальной, общечеловеческой (и в этом смысле достаточно абстрактной) духовной традиции. А с другой стороны, он говорит о своем субъективном переживании. Иное дело создающий историческую драму Пушкин, стремлением которого было найти спасительную нравственность, наполненную совершенно конкретным историческим смыслом. Найти духовную силу, которая действительно (объективно) проявила себя в реальной истории.

Заговорив о совести, царь Борис обращается к незыблемой основе бытия, словно бы вспоминая напутственное слово к царям. «...Едина добродетель бессмертна», – изрекает у Н. М. Карамзина митрополит Дионисий, напутствуя на царство Феодора Иоанновича, последнего из Рюриковичей и предшественника Годунова на престоле [Карамзин, 1988, 652]. При этом надо помнить, возвращаясь к монологу Бориса, что суть дела не в обо-

¹ Здесь и далее все цитаты из сочинений Пушкина приводятся по изданию: [Пушкин, 1959–1962], с указанием в тексте тома и страницы. Курсив в цитатах принадлежит автору статьи.

сновании героя (сам он может и не найти спасительного выхода), а в обосновании и торжестве нравственного закона. И поскольку «в трагедии нравственная действительность (или попросту реальность) торжествует вечную победу над вечным кризисом», а разрушительная сила предстает как «враждебный реальности рок», то «трагедия есть торжество над этим роком» [Пумпянский, 2000, 558].

Таким образом, трагедия возможна лишь в том народе, который обнаруживает в себе силу, не подверженную року, силу нравственного свидетельства о жизни. А это происходит лишь при условии отстранения от «страстей роковых», от корыстной заинтересованности. Именно тогда можно сказать: «Жизнь стала сценой, ибо нравственность найдена» [Там же]. Жанр трагедии рождается из разделения действующего на сцене *героя* и *хора* зрителей, дающих нравственную оценку происходящему.

Рассказывая о всенародном избрании Годунова на престол московских царей, Карамзин приводит ставшую знаменитой фразу, будто бы произнесенную патриархом Иовом: «Глас народа есть глас Божий...» [Карамзин, 1988, 681]. Если это не просто слова, если существует твердая вера в них, тогда они свидетельствуют о рождении хора, выдвигающего на авансцену своего трагического героя. Мы думаем, избрание Годунова в «Истории» Карамзина воспроизводит основанный на жертвоприношении трагический миф, представляя собой тем самым рецепцию античности. «...Возьмите у меня единокровного брата на царство, в утление народного плача», – произносит царица Ирина, уступая обращенной к ней всеобщей мольбе благословить Бориса на престол московских царей [Там же, 683]. Это тот античный миф, последним проявлением которого Пумпянский назвал крестную смерть Иисуса Христа. В основе этого мифа «поразительная идея всемогущего Бога», рожденная народом, «избравшим смертную судьбу Ахилла» [Пумпянский, 2000, 752]. Как известно, Ахилл, не желая участвовать в Троянской войне, принимает девичий облик и прячется на женской половине дома. Он отказывается взять на себя мужскую роль, т. е. роль трагической жертвы. Подобным образом поступает и Борис, скрываясь от призывающего его на трон народа в Новодевичьем монастыре.

В этих аналогиях есть своя закономерность: античность была унаследована христианством, а значит, продолжала жить и в

православии. Вероятно, Карамзин одним из первых почувствовал данное обстоятельство, что помогло ему в значительной мере преодолеть ложный классицизм в изображении древней русской истории и возвысить ее до подлинного классического идеала.

Так что трагические подмостки уже были в распоряжении Пушкина, когда он взялся за «Бориса Годунова». Но тут, на наш взгляд, происходит следующая вещь. Поэт сталкивается с непреодолимыми апориями истории. «Прогневали мы Бога, согрешили: / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли», – таков ответ Пимена Иову [4, 220]. Хор усомнился в самом себе, подобно тому, как Гамлет усомнился в правомочности своей мести. Здесь важно подчеркнуть, что усомнился именно в самом себе, а не в герое, который может быть преступником (Медея, Федра). Как пишет Пумпянский, «такова глубокая тайна сцены: ее нереальность, ее безнравственность» [Пумпянский, 2000, 559]. Вспомним пушкинское: «...И мы о камни падших стен / Младенцев Праги избивали...» [2, 495]. В цитируемом стихотворении 1824 г. «Графу Олизару» нет еще никакого сомнения. История – трагическая сцена. Нравственность кажется достаточно сильной для того, чтобы иметь право на оправдание безнравственного. Хотя Пушкин и говорит «мы», но, по сути дела, занимает при этом отстраненную позицию, обращаясь с дружеским посланием к польскому графу. История для него – движение Духа через свое собственное отрицание. Это и есть *становление*, которому присущ некий метафизический высший детерминизм. Тогда как в отстранении Дух возвращается к самому себе, к *субстанциональному*, т. е. к свободе и к преодолению исторического детерминизма, повелевающего русскому враждовать с поляками. Сближающее поэтов родство душ – это спасительный идеал, своего рода остров посреди житейского моря, откуда (с этого неподвластного року места) жизненные коллизии приобретают символический смысл и тем самым оправдание.

Пушкин ведь всю свою жизнь искал эту вершину, с которой можно было бы именно так увидеть действительность. Этому стремлению отвечает и образ Пимена в трагедии: «Недаром многих лет / Свидетелем Господь меня поставил...» [4, 216]. Его голос не является ли голосом хора? Большое значение для понимания Пимена имеет оценка, которую даст Пушкин «последнему

летописцу» Карамзину: «...чем сложнее картина событий, тем она стройнее отражается в зеркале его воображения, в этой чистой совести нашего народа» [6, 47]. Карамзин для Пушкина больше, чем историк. Если в русской истории поэт увидел «величественную драму», то можно предположить, что в Карамзине для него слились голоса, образующие ее хор.

В связи со сказанным еще раз вернемся к теме «без-нравственности» сцены. Вспомним слова Григория Отрепьева о том, что Пимен «спокойно зрит на правых и виновных, добру и злу внимая равнодушно» [4, 217].

Рискнем предположить, что в структуре пушкинского замысла Пимен и патриарх Иов – это своего рода корифеи хора. Посмотрим теперь, как осуществляется замысел Пушкина в отношении героев (т. е. Бориса и Самозванца).

Судьба человека в истории – это его трагическая вина перед природой, а тем самым суд и наказание, искупление. Как думал Пумпянский, с возвращения к этой мифологеме, а через нее – к прародине культуры, начинается поэтическое осмысление истории: «Восходя к основной мифологеме – история-природа, вымысел предполагает человеческое жертвоприношение, т. е. сакральную гибель исторического героя у алтаря природы, зерно всей художественной словесности» [Пумпянский, 2000, 509]. Самозванец призван осуществить возмездие за невинно пролитую кровь. «...И не уйдешь ты от суда мирского, / Как не уйдешь от Божьего суда», – словно обращается он к Борису [4, 222]. Казалось бы, перед нами рождение героя классической трагедии – трагедии суда. В другом своем монологе Отрепьев с гордостью скажет о себе:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в *жертву* мне Бориса обрекла... [4, 264].

Между тем в трагедии Пушкина соперницей поэзии (истории) все время, с самого начала, выступает политика. «Но я предлог раздоров и войны», – говорит о себе Самозванец [Там же]. По сути дела, в «Борисе Годунове» почти каждое возвышенное слово оказывается под сомнением. «Призрак Димитрия, – отмечает

В. Э. Вацуро, – воскрешается боярами, желающими свергнуть Годунова и вернуть себе утраченную власть; королем и магнатами – как “предлог раздоров и войны”; народной толпой – потому что она осуждает Годунова и испытывает тяготы в его правление, Басмановым – потому что он вынужден считаться с реальной расстановкой политических сил. Из действующих лиц трагедии в реальность Дмитрия, кажется, не верит никто, – готов поверить один Борис, мучимый фантомами больной совести» [Вацуро, 1982, 332].

Трагическая вина заглавного героя – убийство царевича Дмитрия. Уже само имя убиенного царевича обращает нас к древней мифологеме «история – природа». У о. Павла Флоренского читаем: «Имя *Дмитрий* или, в более точном церковном произношении, *Димитрий*, происходит от имени же, но божественного: хетоническая богиня Деметра, Мать Земля... своим именем отражается в Дмитрие» [Флоренский, 2001, 219]. Подчеркивая генетическую связь между античной мифологией и христианством, Флоренский пишет: «...образ Богоматери, заступницы Теплой Предстательницы, явился человечеству как исполнение его предчувствий и исканий именно около Деметры» [Там же, 220].

В центре смыслового универсума пушкинской драмы находится конфликт между заглавным героем и Богоматерью. В тексте, не вошедшем в окончательную редакцию произведения, на просьбу Бориса молиться за него юродивый отвечал: «Не надо молиться за царя Ирода – Христос не велит» [Винокур, 1999, 167]. В окончательную редакцию автор вносит существенное изменение: «Богородица не велит» [4, 278]. Заступница за всех грешников непримирима именно к Борису, что отделяет его от остальных людей.

Заметим, что внутри трагической мифологемы осознает себя и сам Борис. «Где выкупные деньги платятся кровью, где один сходит за гибель человеческого рода, где через одного спасается род, – там уже почти вымысел и один шаг до спасения рода через фиктивное (художественное) человеческое жертвоприношение» [Пумпянский, 2000, 509]. Не случайно в своем предсмертном монологе Годунов, обращаясь к наследнику, продолжателю рода, произносит: «Довольно: ты невинен, / Ты царствовать теперь по праву станешь, / Я, я за все один отвечаю Богу...» [4, 289].

Казалось бы, если и должен погибнуть не один Борис («Да гибнет род Бориса Годунова!» – [4, 296]), то уж после гибели рода должен быть восстановлен нарушенный порядок вещей. То, что на самом деле действие заканчивается накануне наиболее существенных потрясений, может быть воспринято как отступление Пушкина от трагического канона. Однако, скорее всего, это не так. В известном письме Чаадаеву от 19 октября 1836 г. поэт говорит о «величественной драме, начавшейся в Угличе и закончившейся в Ипатьевском монастыре» [10, 310]. Для него это драматическое событие более широкого плана, чем действие «Бориса Годунова», подобно тому, как замысел «Ористеи» не исчерпывается возмездием Пилада. Подобно Пиладу, Самозванец заражается трагической виной. А окончание трагедии, победу над роком Пушкин видит в восшествии Романовых – восшествии, которое было для него восстановлением *бесконечности рода*: «Юный Михаил по женскому колену происходил от Рюрика, ибо родная бабка его, супруга Никиты Романовича, была родная сестра царя Иоанна Васильевича» [6, 305].

Новое в произведении Пушкина по отношению к классической трагедии, пожалуй, заключается в том, что трагическая вина переносится также и на хор (народ), и Суд «вершится не над одним только заглавным героем» [Непомнящий, 1987, 280]. Убийство царевича Димитрия совершено за несколько лет до начала действия. Но «есть и другой грех», связанный с обстоятельством, которое входит в состав действия и наряду с преступлением Бориса определяет его трагическое развитие: «Это – *избрание цареубийцы на царство*; избрание, совершившееся при непосредственном попушении и участии народа» [Там же].

Юродивый Николка называет царя Бориса «царем Иродом». События, легшие в основу произведения, действительно могли напомнить евангельский сюжет тем людям, которые были их свидетелями. В младенце Христе, которого волхвы провозгласили «Царем Иудейским», Ирод увидел своего будущего соперника на престоле. В похожей ситуации оказался правитель страны Борис Годунов, для которого ребенок, живущий в Угличе, стал тем же, что ребенок, живущий в Вифлееме, для Ирода. Оба поступают одинаково: один посылает убийц в Вифлеем, другой – в Углич. На этом, казалось бы, сходство заканчивается – ведь

Борису удался его план, тогда как Иосиф был предупрежден «ангелом Господним» и успел увести из Вифлеема Марию с сыном. Но вот что говорит, обращаясь к народу, сторонник Самозванца боярин Гаврила Пушкин: «Вы знаете, как промысел небесный / Царевича от рук убийцы спас...» [4, 295]. Чудом спасшийся законный наследник престола рос на чужбине, в то время как на родине его считали умершим. Наконец он возвратился, чтобы заявить о своих царских правах и наказать злодея. Таким образом, слова юродивого и Гаврилы Пушкина связаны в один сюжет. Разница между ними в том, что сподвижник Самозванца – политический герой, разыгрывающий миф, а не живущий в нем.

Желая определить решающий поворот в судьбах европейской и русской литературы, Л. В. Пумпянский высказывает мысль о возникшем глубоком противоречии между автором и героем: «Герой становится конкурентом своего поэта...» [Пумпянский, 2000, 511]. История приписывает Лжедмитрию, что он сделал своей наложницей дочь Годунова Ксению. В «Письме о “Борисе Годунове”» Пушкин говорит: «...правда, это ужасное обвинение не доказано, и я лично считаю своей священной обязанностью ему не верить» [6, 296]. Но в том-то и дело, что герой уже не зависит от того, во что верит, а во что не верит автор. Пушкин не хотел бы, чтобы его Дмитрий был преступником, а между тем стыд и страх – чувства, сопровождающие преступление, оказываются определяющими для его героя.

Слова из рассказа Самозванца о своем сновидении – «И стыдно мне, и страшно становилось» – Л. В. Пумпянский взял эпиграфом к работе «Достоевский и античность», а по сути – эпитафией ко всей русской литературе, начиная с Пушкина: «Новое значение получает также и сон: он становится сном самого политического героя, который, как Самозванец у Пушкина, видит тот жизненный путь, который он сам, вольно, помимо поэта своего, осуществляет в своей, неэстетической уже биографии. И сон этот страшен, потому что в перспективе его открывается внеисторическое состояние мира» [Пумпянский, 2000, 511].

Но есть в трагедии еще и другой сон. В сцене «Царская дума» о нем рассказывает Борису патриарх Иов. Ему же его передал «простой пастух». Это сновидение хора, в котором увенчанным

(венцом мученика) героем является царевич Димитрий. Впрочем, роль царевича двойственна в том смысле, что в отношении к Борису его голос – это голос хора. «Царь небесный / Приял меня в лик ангелов своих...», – передает патриарх прямую речь Димитрия, обращенную к пастуху, по сути же – к самому герою-царю [4, 270]. «...Со словом “лик”, – читаем у Л. Карсавина, – (вследствие контаминации славянского корня с готским) сочетается смысл “хора”» [Карсавин, 1992, 24]. В примечаниях к этим словам из книги Карсавина «О личности» сказано: «Древнерусское слово “лик” имеет два главных значения: 1) собрание, сонм, множество; особо – собрание поющих, хор; 2) образ, облик, изображение. Первое (и более древнее) значение происходит от готского *laiks* (танец)» [Там же, 308]. Интересно, что у Пушкина хор поет: «Завтра вновь святейший патриарх, / В кремле отпев торжественно молебен...» [4, 210]. И Варлаам (а не Григорий Отрепьев!) поет. Репетируя сцену с молитвой мальчика Вс. Э. Мейерхольд требовал: «Вся эта молитва должна быть сказана на одной ноте. Эта речь должна быть мелодичной, она должна создавать иллюзию своеобразного пения. Должно быть сильное ощущение этого отроческого голоса. Это должно читаться на церковный лад» [Мейерхольд, 1968, 376].

Будущему Самозванцу снится его собственная гибель: некий «простой пастух» слышит во сне голос убитого в Угличе царевича. В этом втором сновидении мы усматриваем именно «сновидение поэта» – в отличие от сновидения героя-самозванца, ставшего «конкурентом» автора. Если героем первого сна является Лжедмитрий, то героем второго – тот, за кого он себя выдает: «Димитрий я царевич» [4, 270]. Если результатом первого сна становится гибель, то во втором указывается путь к спасению.

Но, как мы отметили выше, берущий на себя роль трагической жертвы герой олицетворяет собой мужское начало. Тогда как гибель младенца Димитрия – это невольная, чисто страдательная жертва. Казалось бы, убиенный царевич целиком принадлежит природному, материнскому миру. Как ласково он обращается к слепому пастуху, почти просит его: «...встань, душа, поди / Ты в Углич-град...» [4, 270]. Но появляющаяся буквально через несколько строк в речи царевича властная интонация («Иди, старик») показывает, что перед нами не просто

младенсц, но «великий чудотворец», как он сам себя перед этим называет.

Дадим комментарий еще к одному высказыванию Пумпянского. «Умерщвление поэзии есть первое дело всякой политики; создание собственной поэзии – ее второе дело» [Пумпянский, 2000, 513]. Мы уже сказали, что соперницей поэзии в драме Пушкина выступает политика. «... Да правлю я во славе свой народ, / Да буду благ и праведен, как ты», – так, начиная царствовать, обращается Борис в горний мир, к умершему царю Феодору [4, 214]. В этих словах находит свое выражение идеал царства как «единого семейства под державою отца-государя» [Карамзин, 1988, 651]. Здесь герой еще не восстает на автора, но поэзия уже умерщвлена. Единство уже расколото: герой – убийца, и его обращение к брату своей жертвы, независимо от того, искренно оно или нет, выглядит надругательством над реальностью (дезорганизация хора). Борис, каким его находит Пушкин у Карамзина, организует событие своего избрания в соответствии с определенной эстетической (культурной) моделью, выступая в качестве актера, исполняющего роль в создаваемом им произведении. Получается, текст Пушкина – отчасти и текст, автором которого выступает сам герой. Это реализуется в официальной молитве за царя (переложение исторического документа), которую читает мальчик в доме Шуйского и в которой находит отражение теократический замысел русской государственности, каким он сохранялся до отречения последнего русского царя. На наш взгляд, порывающая связь с действительностью риторика и есть «первое дело всякой политики». Теперь о втором.

Начиная со второго монолога героя, все более ощутимо его стремление к созданию собственного, оригинального текста. Он – автор, демиург, создатель собственного мира (государства, антицарства), основанного на глубоком противоречии между властью и народом, между героем и хором. Здесь герой уже не стремится к единству с хором, а оправдывает именно разъединение, раскол:

Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо;
Грабь и казни – тебе не будет хуже [4, 287].

Разумеется, Борис стремится не к грабежам, а к государственному благу, но на этом пути он уже обосновывает свое недоверие к «мнению народному».

У Карамзина читаем, что, когда Борис организовывал заговор убийства царевича, то некоторые из собравшихся отказались, а «все другие думали, что смерть Димитриева необходима для безопасности правителя и для государственного блага» [Карамзин, 1988, 663]. Исследователи «Бориса Годунова» уже не раз обращались к пушкинским «Замечаниям на Анналы Тацита», где Пушкин оправдывает убийство государственной необходимостью. К пушкинскому Борису применимы слова Пумпянского о Раскольникове: «Теория Раскольникова есть собственно государственный проект, план администрации, который юридически поставил бы во главе людей тех именно, кто берет на себя роль организаторов сюжетности» [Пумпянский, 2000, 514].

Вот с какой проблемой, на наш взгляд, сталкивается автор «Бориса Годунова»: трагическая жертва, сужденная Богом, превращается в жертву политического убийства. Особенно же это противоречие очевидно в финале трагедии, когда погибают стоящие на пути Самозванца Феодор Годунов и его мать. Это уже политическое убийство в чистом виде, хотя необходимо сказать и о присутствии скрытого символизма в финальной сцене. Она начинается словами нищего: «Дайте милостыню, Христа ради!» [4, 297]. Имя «Феодор» означает «дар Божий». Вот и милостыня. В реплике Мосальского: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом», – звучит имя Богородицы [4, 298]. Выше нами было сказано несколько слов об отголосках евангельского сюжета в действии трагедии, окончание которой с этой точки зрения, возможно, имеет не только земной, но и мистериальный смысл. В свое время В. С. Непомнящий говорил о сближении «Бориса Годунова» с мистерией, а также о том, что драматургия Пушкина охватывает два плана бытия и, следовательно, действие в ней развивается по двум сюжетам – «нижнему» и «верхнему» [Непомнящий, 1987, 306–307].

Говоря о «нижнем» сюжете, В. С. Непомнящий имеет в виду земной, эмпирический план бытия, не касаясь вопроса о том, проявляет ли себя в трагедии Пушкина демонический мир. В обоснование своего утверждения «Царевич я...» Самозванец «гордо»,

как говорится в ремарке, произнес: «Тень Грозного меня усыновила, / Дмитрием из гроба нарекла...» На наш взгляд, смысловую параллель этому высказыванию образуют слова истинного царевича:

Царевич я Дмитрий. Царь небесный
Приял меня в лик ангелов своих
И я теперь великий чудотворец [4, 270].

Если Самозванец обосновывает свою реальность, свою значимость именем царя Ивана Грозного, то Дмитрий говорит о Царе Небесном. Нет ли здесь сознательного противопоставления автором трагедии? Во всяком случае, на демоническую природу Грозного указывает Афанасий Пушкин, когда сравнивает с ним Бориса: «...он правит нами, / Как царь Иван (не к ночи будь помянут)» [4, 240].

Пумпянский говорил о двух типах самозванства в русской литературе: с одним из них связана необоснованная претензия, тогда как другой тип – это серьезное самозванство. «Уж не пародия ли он?» – говорит Татьяна об Онегине [4, 149]. Но есть другой Онегин. По мысли Пумпянского, непобежденный антипод исторического героя есть Онегин Татьяниного сна. В подтверждение своей мысли исследователь приводит цитаты из романа («Он знак подаст...»; «Он там хозяин, это ясно...»; «*Мое!* – сказал Евгений грозно...»), так при этом характеризуя пушкинского героя: «Онегин – атаман шайки привидений...»; «Денди оказался царем подземных сил...»; «Он грозен (Алеко), революционный царь» [Пумпянский, 2000, 569]. Прообраз революции в русской истории – Великая смута. Как говорит Самозванец в пушкинской трагедии, вовсе не он, а «тень Грозного» «народы возмутила». Чем не революционный царь?

Разумеется, не с формальной точки зрения грозный царь – Самозванец, а в том смысле, в каком Гамлет усомнился в явившемся ему отце: «Но, может статься, / Тот дух был дьявол» [Шекспир, 1994, 69]. Пушкин не проходит мимо карнавальная, маскарадной стихии, сопутствующей образу Ивана IV: «...Крошечники в тафьях и власяницах / Послушными являлись чернецами, / А грозный царь игуменом смиренным» [4, 219]. Рассказывающий об этом Пимен не замечает самозванства. Для него

облачение царя в монашеские одеяния наполнено глубоким символическим смыслом.

Пумпянский пронизательно отмечает: «Задумав русскую трагедию, он [Пушкин] неизбежно должен был искать ту эпоху русской истории, когда она распалась на глубокое противоречие царя и антицаря, которое составляет, кстати, сюжет всей русской истории...» [Пумпянский, 2000, 570]. Но кто же подлинный царь в трагедии Пушкина?

Конечно, «Царь Небесный»! Имея в виду различие между мистерией и трагедией, современный исследователь творчества Пушкина отмечает: «В центре мистерии – совсем иной герой: страдания Христа... не мыслятся как трагическая судьба... <...> Драма Пушкина – не мистерия, и герои в ней другие...» [Непомнящий, 1987, 306, 307]. Однако в «Борисе Годунове» есть мистериальный сюжет, и крестная смерть Христа находит свое символическое выражение в этом сюжете.

Но кто же антицарь? Быть может, Грозный? Но тогда целостность рода разрушена, царь и самозванец – одно лицо. Значит, прав Л. Пумпянский, утверждая, что неразрывно связанная с судьбами европейской литературы русская словесность впитала в себя гамлетизм [Пумпянский, 2000, 506]. Оставаясь на твердой почве классической традиции, Пушкин не должен был бы сомневаться в Иване Грозном, законном царе из рода Рюриковичей, подобно тому, как Гамлету не следовало бы сомневаться в своем отце.

Пумпянский считал, что русской культуре так и не удалось выдвинуть своего героя. Вместо него на сцену выступили самозванцы. Причем самозванство может быть вполне серьезным. Только он не увидел в «Борисе Годунове» того, что увидел в «Евгении Онегине»: «...расстриженный герой символизма грозным демоном предстоит женскому символическому миру, вносит в него отчаяние и убийство, зачинает революцию и вражду: только тут Татьяна получает своего врага» [Там же, 569]. Проецируя эту мысль на трагедию Пушкина, мы бы сказали: только тут (т. е. в лице Грозного) царевич Димитрий находит своего подлинного врага. Недаром Шуйский говорит о Борисе, что он «зять Малюты, зять палача и сам в душе палач» [4, 207]. Так, может быть, палач, исполняющий волю Грозного?

Л. Пумпянский отмечал «двухэтажную борьбу», или «двойной чертеж», в «Евгении Онегине». Но ведь нечто подобное наблюдаем и в пушкинской трагедии. На поверхности драматического действия – борьба между Борисом и Гришкой Отрепьевым. А в глубине трагической коллизии истинному царевичу, как бы заново рожденному и живущему в символической реальности религиозного сознания, герою-символу, противостоит разрушающая эту реальность изнутри, сеющая безумие и хаос демоническая «тень Грозного». Считая трагедию Пушкина неудачей («Но кто царь? Такой же самозванец... Борис... Из этого противоречия Пушкин никак не мог выйти...<...> Трагедии тут нет места, скорее это комедия...» [Пумпянский, 2000, 570]), исследователь не заметил, что и в «Борисе Годунове» – «двойной чертеж».

Батюшков К. Н. К другу // Русская поэзия XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 1.

Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии (XVII – первая половина XIX в.). Л., 1982.

Винокур Г. О. Полное собрание трудов: Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М., 1999.

Карамзин Н. М. Предания веков. М., 1988.

Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. М., 1992. Т. 1.

Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 2000.

Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 2.

Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1962.

Флоренский П. Имена. Харьков, 2001.

Шекспир В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 8.